

Target von Arthur Penn : eine ganz normale Familie

Autor(en): **Kremski, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **28 (1986)**

Heft 150

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866845>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TARGET von Arthur Penn

Eine ganz normale Familie

I
Beim Genrefilm ist es wie beim Kartenspiel: die Spielregeln bleiben gleich, die Karten werden neu gemischt, dadurch ergibt sich ein anderes Spiel. Strategien, Finten, Bluffs machen es interessant. Wem das zu langweilig wird, der braucht ja nicht mehr zu spielen, oder er muss warten, bis jemand ingeniös genug ist, das Spiel weiterzuentwickeln, das Spielkarten-Repertoire zu erneuern, die Spielregeln zu verändern. Je weiter man das treibt, um so mehr werden allmählich die ursprünglichen Spielstrukturen verschwinden. Die Entwicklungsmöglichkeiten sind also begrenzt, denn irgendwann muss man einsehen, dass das Spiel, das man gerade spielt, nichts mehr mit dem Spiel zu tun hat, das man früher gespielt hat. Der Kern ist verlorengegangen, das neue Spiel ist nicht mehr Variante des alten, es ist ein ganz anderes. Da kann es vorkommen, dass das alte Spiel bzw. das Spiel in seiner früheren Form wiederentdeckt und plötzlich wieder interessant wird.

Beim Genrefilm ist es wie beim Kartenspiel. Dem einen ist ein Spiel neu genug, wenn die Karten neu gemischt sind. Der andere erwartet mehr, statt Befriedigung der Spielgewohnheiten womöglich deren Infragestellung, neue Erkenntnisse, vermittelte Einsichten, denn da muss doch noch etwas anderes sein, hinter den Spielkartenbildern muss doch noch etwas stecken: der Sinn der Bilder, der Sinn des Lebens. Dem einen dagegen ist das routinierte und richtige Aneinanderlegen der Spielkarten Sinnzusammenhang genug und als Aussage eindeutig. Das hat mit Erwartungshaltungen zu tun, mit Ansprüchen und Absichten, mit persönlichen Interessen, mit unterschiedlichen und stets subjektiven Perspektiven.

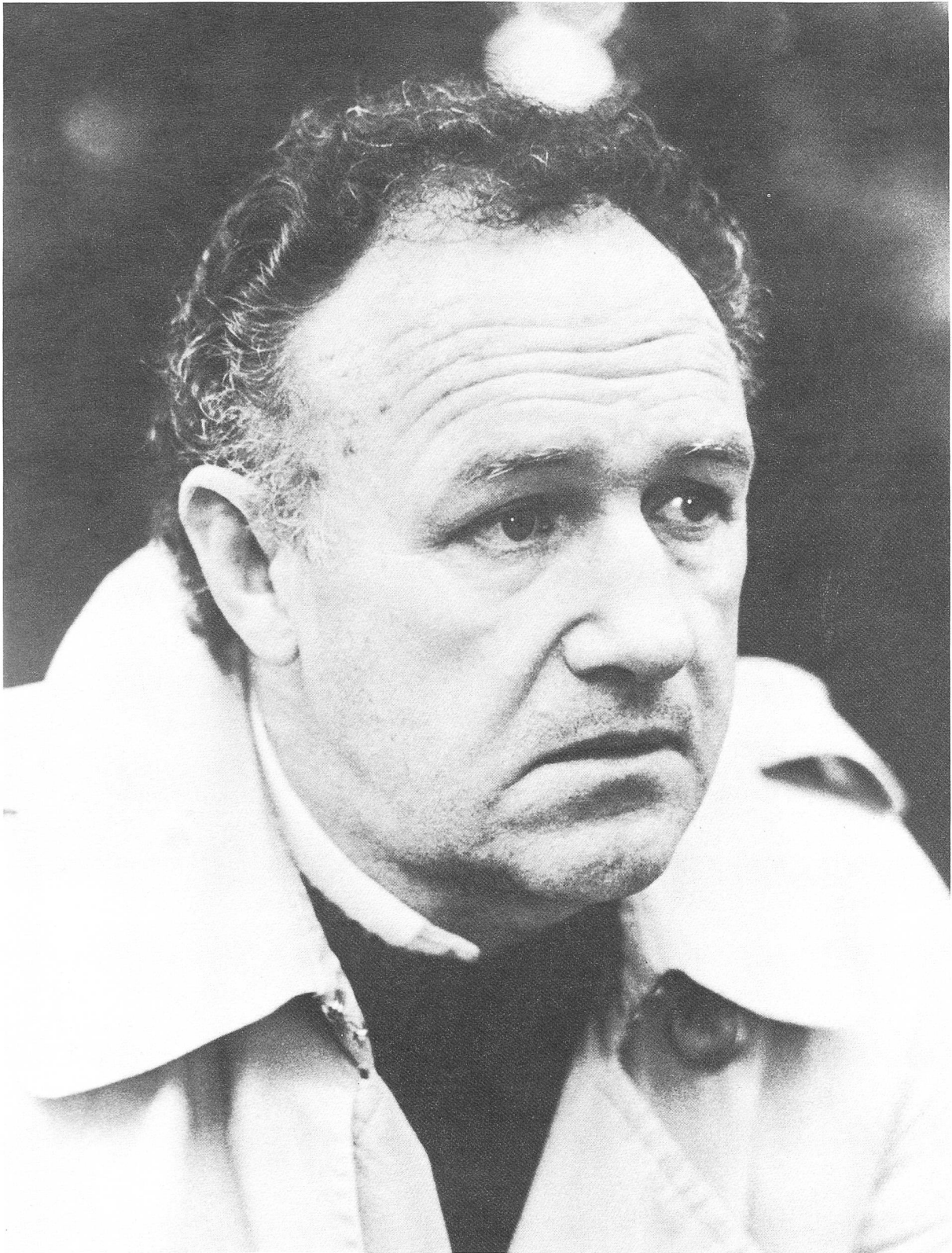
Und das betrifft den Zuschauer genauso wie den Macher. Wer mehr vom Genrefilm erwartet, für den wird eine Geschichte meist erst da interessant, wo sie von dem allzu vertrauten Muster abweicht, wo sich zum Bekannten etwas ganz Neues addiert und im besten Fall die genretypische Konvention durchbrochen wird. Die Qualität des Genre- oder überhaupt des Erzählfilms bestimmt sich sozusagen aus dem Verhältnis von Erfüllung und Missachtung der Spielregeln. Wer mehr vom Film erwartet, erwartet meist gar nichts vom Genrefilm.

II
Arthur Penn ist ein Genre-Regisseur. Aber einer, von dem es heisst, er habe Genres neu bestimmt, weiterentwickelt, vor allem auch gebrochen, abgeklopft, gegen den Strich gebürstet, umgedreht. Also ein Regisseur mit Ansprüchen, Botschaften, Ambitionen. Er hat Western gedreht: *THE LEFT-HANDED GUN*; *LITTLE BIG MAN*; *THE MISSOURI BREAKS*. Und Filme, die ins Gangster-Genre gehören oder es tangieren: *MICKEY ONE*; *BONNIE AND CLYDE*. Er hat einen Detektivfilm gemacht: *NIGHT MOVES*. Und sein neuester Film ist ein Agenten-Thriller. Seit 1957 dreht er Filme und hat in fast dreissig Jahren nicht mehr als elf Filme gemacht. Er scheint wählerisch zu sein in der Auswahl seiner Projekte. Seine drei erfolgreichsten Filme waren *BONNIE AND CLYDE*, *ALICE'S RESTAURANT*, *LITTLE BIG MAN*. In den späten sechziger Jahren entstanden, brachten sie Penn aufgrund ihrer Thematik den Ruf ein, ein Anti-Establishment-Regisseur zu sein. Seine Hauptdarsteller entstammen oft der Tradition des Hollywood-Rebellen: Paul Newman, Warren Beatty, Marlon Brando,

Jack Nicholson, auch Matt Dillon muss man hier hinzurechnen. Mit Gene Hackman, dem Hauptdarsteller seines neusten Films, hat er dreimal gearbeitet.

Arthur Penn ist ein Hollywood-Regisseur, der wie Frankenheimer, Jewison und Peckinpah seine beste Zeit in den sechziger Jahren hatte. Er ist ein brillanter Action-Spezialist, seine Filme sind wie die Peckinpahs von Gewalttätigkeit geprägt. Rückblickend auf seine Filme sagte er Ende der sechziger Jahre: «Wir leben in einer Gesellschaft der Gewalt ... – das ist die amerikanische Gesellschaft.»

III
Am Anfang war der Auftrag. Mit ihm beginnt üblicherweise für den Helden einer Agenten-Story sein Abenteuer. Zumindest in einer Agenten-Story nach Serienmuster. Prototyp: James Bond, seines Zeichens Superprofessional, Held der in den fünfziger Jahren geschriebenen Fleming-Romane und der seit den sechziger Jahren gedrehten Filme. Bond entstammt einer britischen Roman-Tradition, die bis in die zwanziger Jahre zurückreicht. Interessanter: das Abweichen von der Serien-Norm. Hitchcock etwa erzählt in *NORTH BY NORTHWEST* sein Agenten-Garn aus der Perspektive eines Unschuldigen, der versehentlich in eine Agentengeschichte hineingezogen wird und sich in ihr behaupten muss: Das Opfer wird zum Helden. Zu zeigen, «wie mitten in unserem Alltagsleben plötzlich eine unbekannte, beängstigende Wirklichkeit empor taucht» (Boileau/Narcejac), die den Normalbürger in einen Amateuragenten verwandelt, kann natürlich auch zur thematischen und strukturbestimmenden Spielregel werden. Und diese Genre-Regel ist in der Tat genauso alt



Gene Hackman als biederer Geschäftsmann Walter Lloyd

wie die Tradition des Supermann-Agenten. Hitchcock, der ein Dutzend Filme gemacht hat, die man mehr oder weniger dem Agenten-Genre zurechnen kann, ist hier nur Adapteur, der das Muster vollendet beherrscht und besonders bekannt gemacht, aber nicht eigentlich erfunden hat. Im Unterschied zum Bond-Schema rückt das Normalbürger-als-Amateuragent-Muster das Agentenmilieu nicht in phantastische Ferne, sondern näher an die eigene Welt heran, gestattet anstelle von Idolisierung und Verherrlichung eine «realistische» Identifikation.

Der Agenten-Thriller ist traditionell in der Literatur wie im Film besonders eine britische Domäne geblieben. Arthur Penn hat in einem Interview zu Recht darauf hingewiesen, dass sein Filmstoff eigentlich ein Hitchcock-Sujet sei. Einen anderen Hinweis zur Selbsteinordnung gibt er im Film. Sein Held Walter Lloyd liest einen Roman von Len Deighton. Der Brite Deighton gilt als «Realist» unter den modernen Agentenroman-Autoren – darüber lässt sich streiten. Aber er ist ohne Zweifel ein Anti-Establishment-Autor. Seine Erfolgsromane schrieb er in den sechziger Jahren, zu der Zeit, als Penns Walter Lloyd selbst aktiver Agent war. Dass dieser Deighton liest, entspricht vermutlich einer sentimentalen Erinnerung an die eigene Vergangenheit. Dass er dann nach 18jährigem Ruhestand noch einmal Agent spielen muss, führt ihn an die Stätten seiner jugendlichen Sturm-und-Drang-Zeit und seiner einstigen Agentenerfolge zurück. Für den in den letzten fünfzehn Jahren nicht sehr erfolgreichen, filmisch kaum aktiven Arthur Penn mag das ein selbstironischer Injoke sein. Jedenfalls beweist er wie Walter Lloyd, dass er sein Action-Handwerk noch so beherrscht wie zur Zeit von BONNIE AND CLYDE.

Dass Penn gerade Deighton als Lektüre für Lloyd auswählt, hat möglicherweise auch damit zu tun, dass Deighton der «amerikanischste» der britischen Agentenroman-Autoren ist, mit einem einzelgängerischen *tough guy* im Mittelpunkt seiner Agentenwelt, der eindeutig von der amerikanischen *hard-boiled school* gelernt hat. Dem Amerikaner Penn muss ein Autor wie Deighton relativ nah sein. Und es gilt ihm wohl auch, ein britisches Genre zu amerikanisieren. In diesem Sinne kommt zu Hitchcock und Deighton noch eine Prise John Ford.

IV

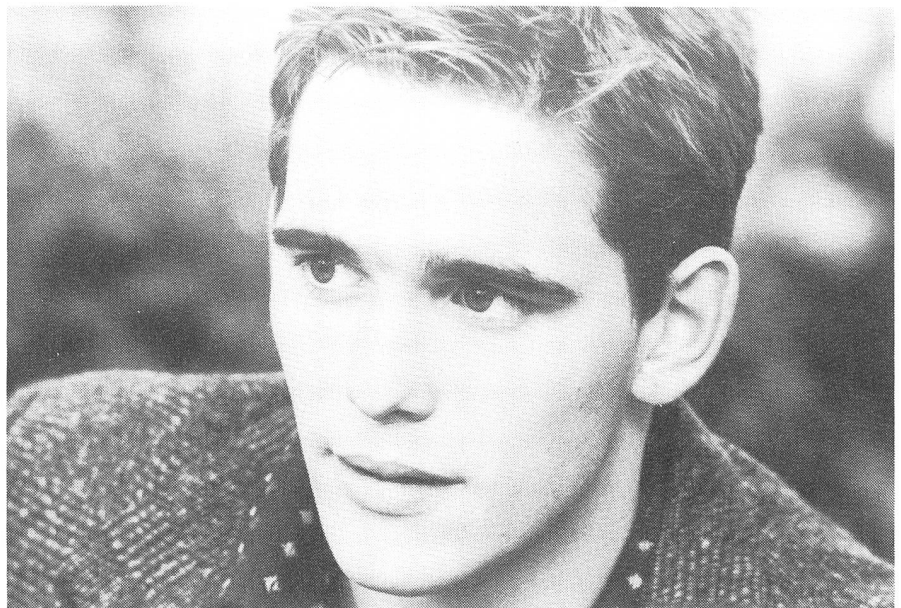
Am Anfang war die Familie. Arthur Penns TARGET erzählt, bevor er Agen-



Ilona Grubel als Carla, Matt Dillon als Chris Lloyd: Man weiss, wenn Chris ...



... mit einer Tramperin flirtet, dass auch diese zur Agentenwelt gehören muss.



tenfilm ist, eine Familiengeschichte. Um ihre Bedrohung geht es, nicht um die Bedrohung der Sicherheit der westlichen Welt.

Die Bedrohungen zeigen sich aussen wie innen. Denn nicht nur droht die Familie ausgelöscht zu werden durch das Auftauchen unsympathischer Agenten-Erscheinungen mitten im braven, bürgerlichen Alltagsleben, sie droht sich auch selbst zu zerstören, steckt schon zu Beginn in der Krise, Anzeichen von Auflösung sind sichtbar. Die Bedrohung von aussen erweist sich als rettend, erfordert Solidarität und gemeinsames Handeln. Mit der Überwindung der äusseren Gefahr wird auch die innere Stabilität gefestigt. Was ursprünglich auseinanderzubrechen drohte, wird durch die Gefahr der definitiven Vernichtung besser als je zuvor zusammengekittet. In der extremen Situation schlägt die Stunde der Bewährung. Und die Familie bewährt sich. Das Schlussbild zeigt die glückliche Wiedervereinigung vor den explodierenden Überresten der Agentenwelt als gegenseitige Umklammerung, also als Einheit. Die äussere Bedrohung eliminiert, die innere überwunden, die Sicherheit der kleinen Welt der Familie wiederhergestellt, der Rahmen schliesst sich.

Wenn Agenten-Stories generell als Vehikel weltanschaulicher Überzeugungen mehr oder weniger phantastische Formulierungen patriotischen Gedankengutes sind und «systemstabilisierende politische Meinungen propagieren» (Jens-Peter Becker), so lässt sich das von Penns Film nur mit Einschränkung bestätigen. Denn zumindest eine propagandistische Ost-Wst-Polarisierung wird bei ihm vermieden. In seiner Agentengeschichte geht es nie um staatspolitische Ziele, es wird nicht spioniert, kein ideologischer Bösewicht will die Weltherrschaft, keine Ideologie gibt sich rechthaberisch. Der ganze Agentenplot enthüllt sich als eine im Grunde ganz persönliche Rache Geschichte unter Agenten, allerdings mit Hintergründen. Wobei der einzige Böse der in den sechziger Jahren zum literarischen Topos (gerade auch bei Deighton) gewordene Doppel-Agent ist, der hier eigentlich keinem Lager angehört, der die Amerikaner und die Russen verraten hat, der auf der einen Seite die Familie seines Staatssicherheits-Kollegen Schröder massakrierte, wie er auf der andern einen CIA-Kollegen abserviert. Im Durcheinander des grossen Agentenspiels wirken die teils schon lächerlichen Agenten-Chargen letztlich alle abnorm – im Vergleich mit den einzig

als Charakteren gestalteten Familienmitgliedern.

Systemstabilisierung, Patriotismus, besser eigentlich Traditionalismus zeigt sich allenfalls hier, im Festhalten am Familienideal als amerikanischem Traditionswert. Dass die Familie überlebt und wiedererstarkt, während das Agentenmilieu völlig untergeht, in einer finalen Explosion sich selbst vernichtet, mag man durchaus als Botschaft verstehen. Walter Lloyd war in der Zeit des Kalten Krieges CIA-Agent, das ist er nicht mehr, er kämpft hier nur noch für ganz und gar persönliche Belange. Seinen Ex-Kollegen misstraut er mehr als seinen Ex-Gegnern: die Kollegen von damals sind teils sogar die Gegner von heute. Und er verteidigt seine bürgerliche Existenz gegen die Bedrohungen aus seiner Agenten-Vergangenheit mit den Mitteln, die er damals gelernt hat – und (unwahrscheinlich, aber was ist im Agenten-Thriller schon wahrscheinlich?) nach 18jähriger «Rentnerschaft» immer noch besser beherrscht als die andern. Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht – in dem Sinne hat sich Arthur Penn schon bei früherer Gelegenheit geäussert.

V

TARGET erzählt, bevor er Agentenfilm ist, zunächst einmal eine Familiengeschichte. Und setzt damit die Zeichen, unter denen die Agentengeschichte gesehen werden muss. Wir sehen Gene Hackman als biederer Geschäftsmann Walter Lloyd – nicht lang und breit an seiner Arbeitsstelle, das wäre Zeitverschwendung –, wir sehen nur, wie er seinen Arbeitsplatz verlässt, das reicht; die Informationen folgen in radikaler Ökonomie schnell und kurz. Wir sehen Lloyd mit seinem Sohn Chris, der an einem Rennwagen bastelt und drei Tage nicht zu Hause war. Wir sehen, wie der Sohn beim Heimweg auf dem Motorrad vor dem Wagen des Vaters herfährt, wie er urplötzlich Gas gibt und dem Vater davonfährt. Man sieht also, die beiden kommen nicht miteinander klar. Der Vater ist dem Sohn zu langsam, umgekehrt zeigt auch Gene Hackmans Gestik: der Sohn ist dem Vater zu schnell. War der Sohn drei Tage von zu Hause weg – ein Hinweis auf seine Abnabelung – so reist nun die Mutter nach Europa, allein. Wieder jemand, der das Zuhause verlässt, sich aus der Familie löst? Chris im Gespräch mit seiner Mutter, Walter Lloyd im Gespräch mit seiner Frau: Einzelgespräche, nacheinander geführt. Auf der Treppe begegnen sich Vater und Sohn. Und laufen aneinander vorbei.

Donna Lloyd im gepflegt-bürgerlichen Ambiente des familiären Heims, eine brave Hausfrau und Mutter – auf den ersten Blick. Der Sohn entdeckt ihre Attraktivität als Frau und Reizwäsche in ihrem Gepäck. Donna verweist auf ihren Mann als «Dad», Chris auf seinen Vater als «müde Schnecke». Donna versucht, Walter zu umgarnen. Er entzieht sich. Auch ihrer Einladung, sie auf ihrer Reise zu begleiten, weicht er wortlos aus. Als Walter und Chris später erfahren, dass Donna nach ihrer Ankunft in Paris spurlos aus der Reisegruppe verschwunden ist, spekuliert Chris naheliegend gegenüber seinem Vater: «Wie bist du mit Mom klargekommen? Hast du schon mal überlegt, dass sie jemand kennengelernt haben könnte?» Dennoch, an den Blicken zwischen Donna und Walter hat man gesehen, wie tief die Beziehung zwischen ihnen wirklich ist. Die Kluft zwischen Vater und Sohn ist grösser. In Einzelgesprächen vor dem Abflug versucht die Mutter zu vermitteln.

Was die Exposition leistet: Sie zeigt eine Familie und dass diese Familie aus Einzelpersönlichkeiten besteht, die in ihren Beziehungen zueinander charakterisiert werden. Zuneigung und Bindungen werden sichtbar, aber auch Konflikte und Risse – letztere aufgrund von Missverständnissen, wie sich später zeigt: Weil man nicht wusste, wer Walter ist, konnte man ihn nicht verstehen.

Zunächst droht sich die Familie aufzulösen, jeder seinen eigenen Weg zu gehen. In dieser Konstellation scheint Walter die Rolle des Versagers zugewiesen zu sein, der, unscheinbar und bieder, weder dem Sex-Appeal seiner Frau noch dem Tempo seines Sohnes standzuhalten vermag. Ein trügerisches Bild, verstärkt noch durch eine Szene, in der er (mit Schlapphut) seinem respektlosen Sohn eine Lektion im Angeln zu erteilen versucht und sich selbst als unfähig erweist. Wer könnte vermuten, dass dieser Mann sich bald schon als ein ungeheuer kompetenter Praktiker erweisen wird. Das Agentenabenteuer dient dann der endgültigen und überzeugenden Lektion für seinen Sohn, der Enthüllung seiner eigenen Identität, damit der Klarstellung der Verhältnisse in der Familie und der Rückgewinnung seiner (Selbst)Achtung.

VI

Das Agentenabenteuer beginnt mit Len Deighton. Walter Lloyd liest in dem Buch, als er einen mysteriösen Anruf bekommt, der ihn über das Verschwinden seiner Frau informiert. Der Zusam-



Gene Hackman, Matt Dillon – Vater und Sohn: Die Agentenaffäre als Familienangelegenheit.

menhang ist durch das Buch, das Walter aus der Hand legt, insgeheim hergestellt. Ausserdem sind implizit schon Vorverweise auf den Ausgang gegeben: Bei Deighton ist der Schurke oft ein Doppelagent; im Buchtitel findet sich dick der Hinweis auf Berlin, wo auch für Walter der finale Show-down stattfinden wird.

Eine ganz normale Familie wird, scheint es, in eine Agentengeschichte hineingezogen. Das kennt man von Hitchcock – *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*: eine amerikanische Familie, eine Urlaubsreise, die Entführung ei-

nes Familienmitglieds, der Durchschnittsbürger unvermittelt in der Rolle des Agenten als Jäger und Gejagter, das Verfolgungsmuster, eine internationale Intrige, die nach Europa führt, die Rettung in letzter Minute schliesslich und die Wiedervereinigung der Familie. Die wesentlichen Unterschiede: *TARGET* verzichtet auf das Motiv der politischen Verschwörung; nicht das Kind wird entführt, sondern die Ehefrau; der Vater-Sohn-Konflikt rückt in den Vordergrund; der Durchschnittsbürger wird nicht zum Amateuragenten, er entpuppt sich als

(ehemaliger) Profi – eine Art Ausflug in eine frühere Existenz; nach getaner Arbeit kehrt Walter in seine bürgerliche Durchschnittsexistenz zurück. Gene Hackman spielt Walter Lloyd so, dass die bürgerliche Rolle, auch während er in der Agentenmaske steckt, aufflackert: Als er erfährt, dass sein Sohn nicht in Frankfurt angekommen ist, ist er für einen kurzen Augenblick nicht mehr der coole Agent, sein Gesicht zeigt nur noch väterliche Sorge. Im privaten Leben, im Umgang mit seinem Sohn und mit seiner Frau etwas schwerfällig, entfaltet er im Bereich

der professionellen Aktion seine ganze Überlegenheit: Gene Hackman in einer John-Wayne-Rolle. Nicht umsonst wird er von seinen Agentenkollegen Duke genannt, was in der Story zwar damit begründet wird, dass sein richtiger Name Duncan sei, aber Duke – das war der Spitzname Waynes. Hieraus ergibt sich auch ein Bezug zu Hawks und Ford und speziell zu dessen Legende vom Einzelgänger, der sein im Krieg gelerntes martialisches Handwerk noch einmal zu Erhalt der Familie anwendet. Auch in *THE SEARCHERS* finden wir: die Entführung eines Familienmitglieds, die Suche, die Befreiung, die Wiedervereinigung, nicht zuletzt auch die ungleiche Partnerschaft zweier Männer verschiedener Generationen mit problematisiertem Verwandtschaftsverhältnis. Wie bei Chief Scar geschehen die gewalttätigen Aktionen des Entführers Schröder aus Rache, aufgrund psychischer Narben, hier wie dort wegen eines Massakers an seiner eigenen Familie. Die *frontier* – das ist ganz realistisch – liegt inzwischen in Europa. Schröders «Zelte» stehen hinter dem Eisernen Vorhang. Wenn Walter Lloyd sozusagen das Zelt des Falken betritt, begibt er sich in die spürbar grösste Gefahr, und er gibt sich sicher wie Ethan Edwards, doch in der Konfrontation mit Schröder zeigt er sich im Unterschied zu Wayne nicht als «Rotenhasser». Lloyd erweist sich als liberaler, skeptischer, der abrechnet mit Vergangenheit und Kaltem Krieg: «Wir waren wahnsinnig, ein jeder von uns.» Der kalte Krieg im Rückblick wird im Agentenfilm zum Mythos wie im Western der Sezessionskrieg. Der klassische Einzelkämpfer, in Fords *THE SEARCHERS* eine pathologische Figur mit Blessuren, mit unbekannter, aber irgendwie fragwürdiger Vergangenheit, für die Familie kämpfend, selbst von der Familie ausgeschlossen, bei Penn ist er ungebrochener, einer, der in seine Familie integriert ist, bürgerlich geworden ist, dessen Vergangenheit aufgedeckt und akzeptiert wird, ihn erst verständlich macht. Aus der Vergangenheit, also der Legende, gewinnt er seine Identität.

VII

Mythos «Kalter Krieg». Das sieht auch so aus, dass Walter Lloyd, der zum Bürger gewordene Ex-Agent, bei seiner vorübergehenden Rückkehr, seiner persönlichen Operation *Cleansweep* – die in gewissem Sinne auf eine Befreiung von der Vergangenheit hinausläuft – sich in einer Agentenwelt voller klischeehafter Kintopp-Figuren wiederfindet. Mit seiner Ankunft in Pa-

ris schlägt die Handlung um, Country-Musik wechselt über in harte Synthesizer-Rhythmen. Von da an gibt es nur noch die Agentenwelt in ihrer ganzen klaustrophobischen Totalität, nichts anderes existiert mehr, jeder ist jetzt verdächtig, wenn er maskiert ist (etwa ein Clown) oder finster aussieht (etwa ein Schwarzhändler). Eine klaustrophobische Welt: Man weiss, wenn Chris mit einer Tramperin flirtet, dass auch diese ganz «natürlich» zur Agentenwelt gehören *muss*, weil es in der hier gezeigten Welt gar nichts gibt, was nicht dazu gehört. Eine klaustrophobische Welt: Man spürt schon beim ersten Auftritt von Walters Freund Taber, dass dieser nicht nur ein Agent, sondern in dieser Agentenwelt eine ziemlich grosse Nummer ist, und da er freundlich und verbindlich scheint, wahrscheinlich das Gegenteil, also ein Schurke, also ein Verräter ist.

Walter Lloyd – ein Charakter in einer völlig typisierten Genre-Umwelt. Also ein unrealistisch dargestelltes Agentenmilieu? Realismus: was ist das? «Die Welt der Geheimdienste, wie ich sie beschrieb, hat nie existiert», sagt John Le Carré, neben Deighton ein Meister des sogenannten realistischen Agentenromans. Das von Penn gezeigte Agentenmilieu ist ein Genre-milieu. Seine Agentenwelt hat wenig Anziehendes: eine Welt im Verfall, voller physischer und psychischer Krüppel. Der Oberst, eine Schlüsselfigur westlicher Geheimdienste – das ist nur noch ein im Bett dahinvegetierendes körperliches Wrack; Schröder, auf der andern Seite, sitzt mit seinem Seelenschmerz im Rollstuhl, hält nur noch für seinen Todfeind, den er mit auf die Reise nehmen möchte (in der Art des Master Criminal des Agenten-Thrillers), einen hübschen Feuerstuhl bereit; Lise, Walters frühere Geliebte, hat ihre Seelenpein in der verlorenen Liebe. Dazu addieren sich der heimatlose Verräter Taber, der mit seinem Ödipus-Komplex behaftete Clay, lächerlich inkompetente Agenten wie Mason auf der einen, ein Mendelssohn-Geiger auf der anderen Seite, und ein wie ein Priester des Bösen agierender Killer, der aussieht wie eine pervertierte Version von Wilhelm Buschs Lehrer Lämpel. Eine ironisch betrachtete Kunstwelt, in der als einziger Agent nur Walter Lloyd unverseht erscheint – und bleibt.

VIII

Agentenwelt und bürgerliche Welt. Oder: Verlust und Erhalt der Familie. Walter und besonders Chris weisen während des Agentenabenteuers im-

mer wieder darauf hin, dass es um die Familie geht: Die Agentenaffäre als Familienangelegenheit. Schröder, in diesem Sinne Parallelfigur zu Walter, hat seine Familie verloren. Er hat eine Doppelsexistenz zu führen versucht, die Familie durch sein Agentenleben in Gefahr gebracht und zerstört. Lloyd war konsequenter, hat einen Schlussstrich unter sein Agentenleben gezogen, ist ausgestiegen, als er eine Familie gründete.

Auch Taber ist eine Vaterfigur, die Chris anfangs mit seinem eigenen Vater vergleicht, wobei er von Taber meint: «Der sagt wenigstens, was Sache ist.» Tabers Familie ist die CIA, er nennt Walter, der während seiner Agentenzeit so jung war wie Chris heute, ein «Familienmitglied». Die CIA als Familie, wie bei John Ford die Armee Familie war. Walter traut niemandem bei der CIA. Eine Familie aber, in der man niemandem trauen kann, ist keine Familie. Familienvater Taber muss in einer ironischen Wendung am Ende Walters Misstrauen unfreiwillig recht geben: Insbesondere ihm war nicht zu trauen, er hat seine «Familie» verraten, und er widerlegt das Bild, das Chris von ihm hatte: Gerade Taber hat nie gesagt, was Sache ist. Gegenüber den Familienvätern Schröder und Taber erweist sich Walter als der richtig Handelnde und Stärkere.

IX

Deutlich muss gesagt werden: *TARGET* ist kein «Ronald-Reagan-Film», kein Film des kalten Krieges, mit Rambo hat er nichts zu tun. Das sähe Penn auch nicht ähnlich. Die Grundtendenz in *TARGET* ist liberal. Allerdings ist *TARGET* durch und durch amerikanisch. Im Sinne von Ford, Hawks, Hitchcock. *Darin* ist er traditionalistisch.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Arthur Penn; Drehbuch: Howard Berk, Don Petersen, nach einer Geschichte von Leonard Stern; Kamera: Jean Tournier; Schnitt: Steve Rotter; Musik: Michael Small; Produktionsdesign: Willy Holt; Kostüme: Marie-Françoise Perochon; Tonmischung: Bernard Bats.

Darsteller (Rolle): Gene Hackman (Walter Lloyd), Matt Dillon (Chris Lloyd), Victoria Fyodorova (Lise), Gayle Hunnicutt (Donna Lloyd), Josef Sommer (Barney Taber), Herbert Berghof (Hans Schröder), Guy Boyd (Clay), Ilona Grubel (Carla), Richard Munch (The Colonel), Ray Fry (Mason), Jean-Pol Dubois (Glasses), Werner Pochath (Junger Agent), Ulrich Haupt (Alter Agent).

Produktion: CBS-Productions; Produzenten: Richard D. Zanuck, David Brown. USA 1985; Panavision, Technicolor, 117 Min. CH-Verleih: Citel Films; BRD-Verleih: Concorde.

WOODY ALLEN'S

HANNAH UND IHRE SCHWESTERN



WOODY ALLEN · MICHAEL CAINE
MIA FARROW · CARRIE FISHER
BARBARA HERSHEY · LLOYD NOLAN
MAUREEN O'SULLIVAN · DANIEL STERN
MAX VON SYDOW · DIANNE WIEST

«Woody Allen, so gut wie noch nie» NEW YORK TIMES

«Wenn MANHATTAN Woody Allen's Kammermusik für drei war, so ist HANNAH seine grosse Symphonie» VOGUE

«HANNAH ist einer der grossen Filme von Woody Allen...» VARIETY

«Der ganze Allen, in einem Film.» FRANCE SOIR

«Noch nie so komisch und gewagt.» LE MONDE

«Es ist tatsächlich ein Meisterwerk, das Resümee eines Kulturpessimisten, der eine optimistische Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens zu geben vermag.» ABENDZEITUNG

«Die Leute sagen mir:
Der Film ist so positiv, so lebensbejahend.
Und ich frage mich:
Was hab ich nur falsch gemacht?»

WOODY ALLEN

ANFANGS OKTOBER IM KINO

Tel. 241 57 95

**Apollo
STUDIO**

Unifrance Film International
präsentiert

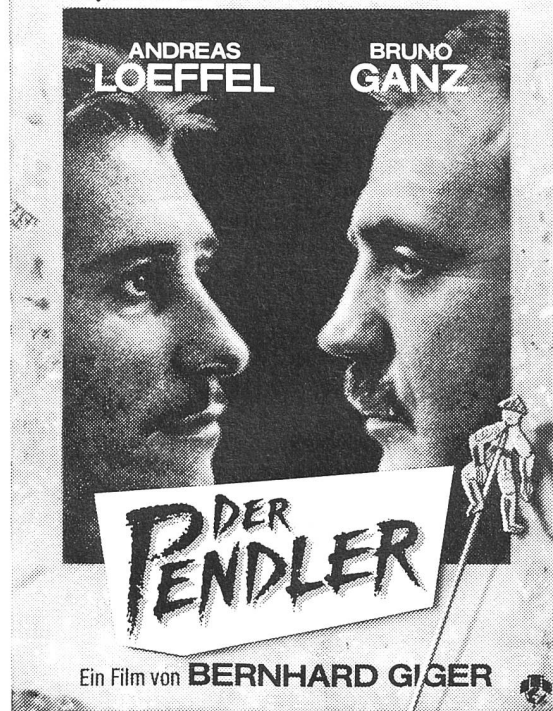
FRANZÖSISCHE FILM 86 WOCHEN

Semaine du cinéma français 86

7.-16. November 1986
in
Zürich, Basel, Bern und Biel

- Genaues Programm in den Tageszeitungen -

● Gefangener seiner Lügen: Ein Spitzel und Dealer.
Er pendelt zwischen Polizei und Szene.



MOVIE 1
im Nägelihof beim Rüdtenplatz, Tel. 01 69 14 60